

## Le plagiat : génétique ou générique ?

Marilyn Randall

Numéro 25, octobre 1989

Multiples de Hamlet

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025545ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025545ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Randall, M. (1989). Le plagiat : génétique ou générique ? *Urgences*, (25), 68–79.  
<https://doi.org/10.7202/025545ar>

# Le plagiat : génétique ou générique ? \*

Marilyn Randall

Un texte ne saurait appartenir à  
aucun genre

Derrida

La notion d'identité littéraire semble historiquement inséparable de celle de genre sans pour autant que ce dernier jouisse d'une stabilité ni même d'une définition qui permettrait de circonscrire l'un ou l'autre de ces ensembles. C'est sans doute une contradiction située au cœur même du concept d'*identité* qui contribue à la difficulté contemporaine de fixer les limites d'un genre littéraire. Car la notion d'identité recèle au moins deux composantes d'apparence incompatible : premièrement, elle implique la ressemblance qui institue l'appartenance de l'objet à une série reconnaissable, définie en vertu de la répétition des traits distinctifs ; deuxièmement, l'identité renvoie à la singularité, à l'individualité, à la ressemblance à soi en contraste avec la trop grande ressemblance aux autres, source d'une généralité dans laquelle l'identité se dissout.

L'identité générique et littéraire impose donc au texte une double contrainte où se confondent, d'une part, la *reconnaissance*, fonction de la répétition, et de l'autre, la *nouveauté*, fonction de l'originalité. Mais dans cette disposition, le principe de répétition, quoique essentiel, ne devrait jouer que le rôle d'un indice d'appartenance par rapport à un ensemble de contraintes conventionnelles qu'il dépend du génie de l'auteur d'élargir, de transgresser ou de subvertir. Selon Todorov, (1971), les exigences contradictoires du genre sont telles que les romans policiers appartiennent à la littérature de masse en vertu de leur conformité *trop servile* aux règles mêmes du genre policier. La littérature, par contre, indiquerait son identité par la biais même de sa contestation des règles génériques.

---

\* Communication présentée à l'atelier « Les mauvais genres » lors du colloque annuel de l'APFUCC (Association des professeurs de français des universités et des collèges canadiens), Congrès des Sociétés savantes, Université Laval, 28-30 mai 1989.

Si le concept de genre littéraire requiert un équilibre variable mais toujours délicat entre la *répétition* et l'*innovation* des propriétés formelles de l'œuvre, il n'est pas sûr que l'attention aux aspects formels épuise les conditions de la littérarité. À partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, une valorisation croissante de l'individualité de l'œuvre sous son aspect expressif aboutira à l'originalité romantique, constituée, d'une part, de la rupture des règles conventionnelles, et d'autre part, de l'authenticité conférée au discours par l'expression intime du moi énonciateur. L'œuvre fonde dès lors son originalité dans son expressivité, vue comme source de son innovation formelle.

Si, en schématisant grossièrement, on peut dire que la valorisation de l'originalité semble se développer de concert avec ce qu'on a appris à appeler « le sujet humaniste », il n'est guère surprenant qu'à notre époque, où ce même sujet a été fragmenté, décentré, sinon mis à mort, la notion de l'originalité qui en dépend se trouve également remise en question.

En fait, un aspect de la définition du postmodernisme serait une crise de l'autorité du sujet sous toutes ses formes, crise qui se manifeste par un art valorisant des stratégies de répétition, voire d'appropriation du discours de l'Autre. Mais si la pratique d'imitation, la bonne tout comme la plagiaire, semble exister depuis toujours, qu'est-ce qui permet d'identifier la spécificité de cette stratégie dans la pratique contemporaine ? Nous proposons comme critères possibles non seulement sa fréquence, mais aussi le fait de son explication. Et par rapport à une pratique généralisée de répétition dans l'art dit postmoderne, certains textes afficheront leur appropriation de discours hétérogènes comme une stratégie ayant un but spécifique et explicite.

Au point extrême de ces pratiques se situe celle du plagiat que nous interrogerons par le biais d'une analogie avec le « crime parfait »<sup>1</sup>. Le crime parfait est fatalement paradoxal, car la reconnaissance de sa perfection dépend de sa découverte. Identifier le crime et le criminel revient à révéler une faille dans la perfection : une fois attribué à son auteur, le crime n'est plus parfait. Par analogie, on pourrait dire que

---

1 Cette analogie nous est suggérée par *Trou de mémoire*, où le motif du « crime parfait » réunit le meurtre, la révolution et l'écriture, en l'occurrence « plagiaire ».

c'est sans doute celui que l'on ne découvre jamais qui est le seul vrai plagiat : sauf que sous ces conditions, il n'existe pas. Identifier le plagiat dépend du présupposé de son occultation préalable qui fait preuve de l'intention criminelle. Un emprunt dont la trop grande visibilité mettrait en doute cette intention serait rangé, par la force des habitudes institutionnelles, soit dans la catégorie du banal, soit dans celle du littéraire, peuplée d'une liste impressionnante de stratégies intertextuelles légitimes. Comme preuve de l'importance jouée par le présupposé d'une intention criminelle, on constate souvent qu'une bonne réputation suffit à écarter la condamnation du plagiat. Comme le disait Cocteau : « Un artiste original ne peut pas copier. Il n'a donc qu'à copier pour être original. » (p. 39)

Face à ces paradoxes, il faut avouer que la notion de *plagiat littéraire* est elle-même oxymorique ; et que comme pratique à la fois littéraire (valorisée) et criminelle (dévalorisée), il est plutôt rare. C'est pourquoi nous approchons la question sous l'angle métaphorique du crime parfait, c'est-à-dire impossible, qui implique une certaine intention criminelle de transgression de la loi littéraire. À partir de quelques instances exemplaires de l'*appropriation* sous sa forme la plus extrême, celle qui touche au plagiat, nous essayerons de dégager une logique possible de sa production ainsi que de sa réception.

Notre hypothèse, c'est que le plagiat remplit une fonction de contestation, voire subversive face à l'ordre du discours dominant ; en conséquence, il émerge principalement d'un conflit entre la constitution du sujet proposé par cet ordre, et le sujet tel qu'il est perçu ou exprimé par le discours plagiaire. Une certaine notion du sujet entraîne des composantes d'authenticité, d'identité et d'uni(cité) qui paraissent absentes au sujet source de la parole que, par hyperbole peut-être, nous appellerons plagiaire. Deux types de discours offrent des exemples de cette pratique : premièrement, le discours de la décolonisation, et deuxièmement, celui du féminisme.

Chaque projet dépend d'un modèle théorique qui le précède et qu'il emprunte pour structurer un discours en rapport contestataire avec ce modèle. Dans le cas des romans de la décolonisation, ce discours est fourni par des théoriciens tels qu'Albert Memmi et Frantz Fanon. Dans le cas des féministes, c'est le discours psychanalytique de Freud et de Lacan sur la constitution du sujet phallique. Ainsi, la structuration du

monde et du discours que proposent les textes de notre corpus n'est ni naïve ni symptomatique, mais consciemment reproductrice d'un ordre à renverser. Il ne s'agit donc pas, dans ce qui suit, de proposer ces modèles comme des outils heuristiques pour une analyse littéraire visant la découverte des symptômes d'une structure refoulée. Nous espérons, par contre, démontrer que ces modèles fournissent une logique qui mène au plagiat comme principe structurant de la genèse du texte. En ce sens, le rapport entre théorie et production a le statut d'une intertextualité ou bien d'une thématization d'une situation refoulée dans le but de la rendre évidente, éventuellement de la dénoncer, de la dépasser ou de la subvertir.

Les deux discours théoriques se ressemblent par leur description d'un sujet problématique qui ne maîtrise pas, pour ainsi dire, la structure requise pour se constituer comme unique, authentique et identique à lui-même. Le sujet problématisé par le discours colonial, au même titre que celui qui émerge comme étant propre à la femme dans un ordre phallogcentrique, serait donc privé de l'identité nécessaire pour la production d'œuvres originales.

Les romans de la décolonisation qui nous intéressent sont *Trou de mémoire* (1968) d'Hubert Aquin et *Le devoir de violence* (1968) de l'écrivain malien Yambo Ouologuem. Chacun de ces romanciers avait un projet révolutionnaire explicite face à l'ordre colonisateur en voie de contestation à l'époque de l'écriture. Dans les deux cas, le modèle colonial est explicitement adopté comme une description du sujet colonisé. Pour résumer brièvement les éléments pertinents de cette description, le sujet colonisé serait dépossédé dans tous les sens et aurait subi une perte de son identité par deux voies contradictoires : premièrement, il est privé de son identité authentique, indigène, par l'opposition d'une histoire qui ne lui appartient pas ; deuxièmement, il a par conséquent une double identité : l'authentique, refoulée, et l'inauthentique, imposée par le colonisateur. Dans un premier stade de la colonisation, le colonisé est voué à un complexe de répétition dérivé de son désir d'assimilation — un désir de devenir l'Autre, désir qui doit finalement échouer. En ce qui concerne la culture, dans cette phase, elle n'existe que sous le signe de l'imitation, du mimétisme, voire du plagiat.

Dans *Trou de mémoire*, les thèmes dominants se rejoignent autour des questions de l'authenticité, de

l'originalité et éventuellement du plagiat. Chaque lecteur/scripteur du texte de P.X. Magnant s'interroge sur l'identité du texte qu'il/elle est en train de lire/écrire, identité qui semble dépendre de celle de son vrai auteur, mystère qui reste irrésolu dans le texte. Ils s'interrogent aussi sur leur propre identité, sur celle de leur pays et sur la nature de l'œuvre d'art. La conjonction de toutes ces crises d'identité mène à la conclusion que *Trou de mémoire*, privé de l'autorité d'une source unique, authentique et autoritaire, ne saurait s'ériger comme original. Car la source de l'originalité est un sujet cohérent qui n'existe pas — ni dans le roman ni, par extension, dans le Québec colonisé dont parle Aquin. L'aboutissement du discours explicite sur le plagiat est évidemment la pratique plagiaire au niveau implicite de l'œuvre. Ainsi, on découvre non seulement qu'Aquin a recopié des passages importants de l'ouvrage de Baltrušaitis (1955) sur l'anamorphose, mais encore que de nombreux passages pris dans des encyclopédies de pharmacologies et de psycho-pharmacologie, dans des textes sur l'Afrique, sur le paludisme, etc., se trouvent recopiés mot à mot, c'est-à-dire plagiés, dans les pages de *Trou de mémoire*.

*Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem a été immédiatement reçu par l'institution française avec approbation. Décrit comme « le premier roman authentiquement africain », valorisé donc pour son originalité et son authenticité, il a gagné le prix Renaudot. Or, suite à sa traduction en anglais, le scandale a éclaté quand le monde littéraire a trouvé qu'en plus de ressembler à un roman d'André Schwartz-Bart (*Le dernier des justes*), il contenait des passages importants d'un roman de Graham Greene (*It's a battlefield*)<sup>2</sup>. Les recherches subséquentes ont montré que le plagiat constituait effectivement la structuration principale de la construction du roman.

L'institution française, outragée, a réagi d'une façon que les défenseurs d'Ouologuem ne tardèrent pas à qualifier de raciste. Greene a gagné un procès pour plagiat, et le roman a été réédité sans les passages forcément supprimés. Ouologuem n'a pas écrit d'autre livre. Pourtant, la même année que *Le devoir de violence*, il a publié *Lettre à la France nègre*, document polémique qu'il faut citer comme preuve de ses intentions

2 Pour la version la plus complète du scandale, voir Sellin, 1976. Voir aussi Randall, 1990.

plagiaires et subversives. Dans une lettre adressée « Aux pisse-copies nègres d'écrivains célèbres », il recommande aux écrivains noirs de se limiter au genre policier — un « mauvais genre » secondaire, coïncidence intéressante avec le travail d'Aquin — et il leur propose ensuite une méthode de construction de ces romans « à la chaîne », qui consiste en la réécriture systématique des grands romans policiers du passé. À partir d'une fiche de citations rangées selon leur taux d'érotisme, de violence, de suspense, etc., l'écrivain n'aurait qu'à choisir et à combiner à son gré des passages volés pour produire une infinité de romans réussis. Il est évident que ce qui constitue un jeu ironique au niveau de l'essai politique ne passe pas comme principe de composition légitime quand il se manifeste dans les pages de la « littérature africaine authentique ».

À partir de la fortune institutionnelle divergente de ces deux pratiques également plagiaires, quelques précisions s'imposent à propos du plagiat comme catégorie de réception. Dans les cas d'Aquin et de Ouologuem, une même pratique discursive produit deux types de jugements institutionnels, jugements qui sont constitutifs à part entière de la pratique même qu'ils décrivent. C'est que, de son côté, Aquin pratique une forme d'intertextualité qui est valorisée pour ce qu'elle recèle d'originalité : tout comme l'artiste dont parlait Cocteau, Aquin crée une œuvre dont le taux d'originalité *s'accroît* en fonction des plagiais dont elle se compose. Ouologuem, par contre, est plagiaire : son œuvre retombe dans la mauvaise littérature à partir du moment où la réécriture se définit comme criminelle. Par rapport à la réception des deux œuvres, il n'est pas indifférent de remarquer que les deux textes se distinguent notamment par le critère de l'occultation de leurs vols. Aquin affiche sa stratégie de plagiat, de sorte que la découverte du « vrai » plagiat fonctionne comme la confirmation d'une lecture thématique. Ouologuem, par contre, mise sur l'originalité indigène de son sujet et de son style. La pratique plagiaire chez lui est complètement refoulée, ce qui apparaît comme preuve d'une supercherie criminelle. De ce point de vue, le seul de ces deux auteurs à être plagiaire serait l'Africain.

En ce qui concerne les écrivaines féministes, il n'y en a aucune, à ma connaissance, qui ait déjà été accusée de plagiat. Et aucune, non plus, qui ait pratiqué le plagiat sous sa forme criminelle, c'est-à-dire occultée. Il s'agit plutôt de

diverses formes de réécriture accompagnées d'un discours *sur* le plagiat, signifiant qui revient comme un leitmotiv pour décrire une pratique qui n'est en réalité aucunement plagiaire. Ainsi se voit révélé le désir de la transgression d'un ordre, une hantise du plagiat qui est soit fautive à dépasser, soit pratique à adopter<sup>3</sup>.

Avant de passer aux exemples, il faut voir la place occupée par le modèle psychanalytique (lacanien) par rapport au discours féministe. Il va sans dire que cette place est explicite chez les écrivaines qui critiquent la construction phallogocentrique du sujet et ses rapports avec le langage. Ainsi, de nombreuses féministes écrivant contre cet ordre prennent comme cible soit le discours psychanalytique lui-même, soit d'autres discours phallogocentriques qu'elles imitent de façon parodique ou ironique. Ici, tout comme dans le cas de la décolonisation, la pratique de la répétition n'est pas un symptôme naïf d'un mimétisme fatal; le présupposé de ce mimétisme est érigé en principe structurant. Comme le dit Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, il n'y aurait peut-être pour la femme qu'une seule forme de contestation disponible, celle qui lui est historiquement propre, le mimétisme. Conformément à la logique de la thérapie, il faut assumer sa position d'opprimée afin de la dépasser.

La capacité du modèle lacanien à expliquer la psychologie du plagiaire a déjà été démontrée par Michel Schneider dans un ouvrage fort intéressant, *Voleurs de mots* (1985). Sous l'angle psychanalytique, il interprète le plagiat, la citation, le pastiche, etc. comme symptômes de névrose chez le sujet plagiaire en rapport avec la relation œdipale. Le plagiaire, selon Schneider, serait un type d'hystérique chez qui « la structure identificatoire est tellement exacerbée que sa propre écriture est introuvable » (p. 275). Selon Schneider toujours, pour qui le sujet du plagiat semble toujours être un homme cherchant à occuper la place du « père », le plagiat témoignerait d'une « faille dans la structure œdipienne » (p. 283) à travers laquelle il doit passer pour atteindre son identité de « vrai poète ». Devenir

auteur en son nom propre [...] n'exclut nullement, mais au contraire requiert que l'on ait pris la place d'autres

---

3 Pour une discussion plus complète, voir Randall, 1989.



auteurs désignés [...]. Devenir père, auteur — noms communs —, c'est occuper une place, mais sans porter atteinte à la structure dont le garant est le Nom. Le nom propre, celui du père, celui de l'auteur. (p. 282)

Schneider emprunte le modèle psychanalytique et l'applique heuristiquement à des textes pour y déceler les motivations psychologiques refoulées du plagiat. Pourtant, la relation des féministes au modèle psychanalytique étant explicite, il n'est plus possible d'entretenir le même rapport heuristique entre le modèle et le discours. Il s'agit, comme dans le cas des textes d'Aquin et d'Ouologuem, d'un rapport plutôt inter-textuel érigé dans un but de subversion de l'ordre écrit par le modèle.

Le plagiat, s'il n'est pas littéralement présent sous forme de crime, constitue, nous l'avons dit, un leitmotiv de la production féministe qui semble *a priori* contestataire de l'ordre phallocentrique valorisant l'unique, le même l'individu. On lit dans une lettre préfacielle à *Cyprine* de Denise Boucher l'explication suivante :

Nous allons le leur dire quelle ressemblance nous habite. Comment nous nous répétons, nous plagions, comment nos écritures deviennent collectives. Comment nous ne serons plus jamais de petites poètes maudites et cachées. Séparées dans leurs anthologies, leurs analyses, leurs prix littéraires, leurs concours qui divisent. Leur compétition. Leur petit génie individuel pas comme les autres. (p. 9)

Ici, c'est la répétition des discours des femmes qui est prônée comme moyen de contestation de l'ordre qui favorise l'évolution d'une esthétique de l'original. Le discours dit « plagiaire » des femmes entre elles est signe du refus de l'ordre phallocentrique — celui du petit génie individuel pas comme les autres — auquel la femme, privée selon Lacan de sa place dans le symbolique, ne peut pas accéder.

Deux exemples de cette pratique me paraissent particulièrement pertinents pour démontrer l'émergence d'une poétique plagiaire comme conséquence logique de l'adoption explicite du modèle psychanalytique afin de le subvertir.

Le premier se retrouve chez Irigaray dans *Speculum. De l'autre femme*, où la relation entre la femme et Lacan, Freud et le discours philosophique constitue le sujet même du livre.

Plusieurs de ces essais se composent de citations commentées du discours de ces maîtres; certains sont tout simplement des collages de citations sans commentaires. L'indice du plagiat apparaît dans un paragraphe, placé en hors-texte à la fin du livre, où nous lisons ceci :

Les références précises sous forme de notes ou de guillemets indiquant la citation auront souvent été écartées. La/une femme occupant par rapport à l'élaboration théorique une fonction à la fois de dehors mutique soutenant toute systématité et de sol maternel (encore) silencieux dont se nourrit tout fondement, elle n'a pas à s'y rapporter de manière déjà codée par la théorie. (p. 458)

Si, par cet aveu de ses plagiats, Irigaray disqualifie automatiquement son appropriation comme plagiaire, il importe toutefois de signaler que la pratique textuelle de «l'appropriation» paraît entretenir un rapport signifiant avec son projet de contestation. En effet, pour elle comme pour Denise Boucher, le plagiat ne peut exister que dans une économie régie par les notions phallocentriques qui définissent le sujet à l'exclusion de la femme. Mais dans cette citation, Irigaray se déclare moins l'exclue de cet ordre que son fondement. Dans l'ordre phallocentrique, l'origine du désir se dessine comme le manque chez l'homme de la plénitude féminine. C'est ce manque — absent chez la femme qui, elle, est le manque d'un manque — qui est à l'origine du symbolique. En se situant à la fois au dehors et au fondement du désir et donc du symbolique, Irigaray se soustrait d'une économie dans laquelle la propriété des discours, fausse querelle entre sujets phalliques, peut avoir une pertinence. Le plagiat n'existe pas.

Mon dernier exemple provient du domaine des arts plastiques. Il s'agit de l'œuvre de l'artiste américaine Sherrie Levine qui, dans ses photographies, et plus récemment dans ses tableaux, pratique principalement ce qu'on a appelé «l'appropriation» ou peut-être mieux «l'expropriation» d'œuvres existantes. C'est-à-dire qu'elle reproduit exactement des ouvrages d'autres artistes en les présentant souvent sans titre, avec attribution à l'auteur original. Analysé diversement comme une attaque contre le marché esthétique, comme un art postmoderne qui met en scène la représentation de la représentation (Morgan, 1987), cette esthétique entretient des rapports évidents avec le plagiat. En dépit du fait qu'elle

évite d'exproprier des artistes vivants, et malgré son explicitation de ses sources, Levine n'a pas toujours su échapper aux tentatives de procès menées par les légataires des artistes « expropriés » (Marzorati, 1986).

Le rapport entre le discours psychanalytique et la pratique plagiaire chez Irigaray est encore plus explicite chez Levine, dont l'œuvre est « informée » par ses lectures psychanalytiques et féministes. Selon elle :

Je sentais qu'il n'y avait aucune place pour moi en tant que femme. Il y avait toute cette représentation, dans tous ces tableaux, du désir masculin. Tout le système d'art s'organisait autour de la célébration de ces objets du désir masculin. Où, comme artiste féminin, pourrais-je me situer ? Ce que je faisais, c'était de rendre cela explicite : comment ce rapport œdipal qu'entretennent les artistes avec les artistes du passé est refoulé ; et comment moi, comme femme, j'avais le droit de ne représenter que le désir masculin. (Marzorati, 1986, p. 97)

Cette position est confirmée par Craig Owens qui voit chez elle non pas une *appropriation* du rôle d'auteur, mais plutôt le refus d'occuper cette position qui n'a de sens qu'à l'intérieur du paradigme patriarcal et œdipal si clairement décrit par Schneider. Selon Owens :

Ou bien son refus d'auteurship ne serait-il pas en fait un refus d'assumer le rôle de créateur comme « père » de son œuvre, un refus des droits de paternité délégués au père par la loi ? (p. 75)

À l'époque postmoderne, le privilège moderne accordé à l'originalité paraît subir une crise semblable à celle du genre, dont Michel Zérafia (1984) a fait état. Placé devant l'évidence de l'inexistence de l'originalité formelle et, par conséquent, de la « mort » du sujet cohérent, unitaire, authentique, l'art postmoderne semble choisir d'assumer et d'afficher la condition du sujet décentré. À l'intérieur de cette crise (occidentale) généralisée, le statut toujours marginal du colonisé et de la femme aboutit à un art paradoxal qui, tout en participant à l'ordre dominant (en produisant des œuvres valorisées par l'institution) veut s'en écarter<sup>4</sup>. Une poétique qui se rapproche

---

4 Les rapports entre le postmoderne comme phénomène de la culture dominante et la pratique que nous essayons de déceler ne sont pas simples. Il

du plagiat, c'est-à-dire d'une pratique criminelle, est propice à la subversion d'une notion d'identité définie à partir des composantes d'originalité et d'authenticité.

Mais un autre paradoxe se présente. Il y aura lieu de remettre en question la valeur réellement subversive de cette pratique à la lumière d'une réévaluation du statut de l'originalité et de l'appartenance dans la configuration littéraire actuelle. Le plagiat littéraire semble ériger l'impossibilité de sa définition générique du fait qu'il est hors-la-loi, exclu, tandis que la notion de genre requiert celle d'appartenance. Mais, comme Derrida nous le rappelle, la contestation de la notion d'appartenance ne serait-elle pas en même temps une composante de la définition contemporaine du genre? De la même façon, comme le signale Cocteau, le plagiat atteint une originalité certaine par le biais de sa transgression de la loi de l'originalité. Si la rupture des lois conventionnelles constitue, aujourd'hui, la convention esthétique par excellence, il ne serait pas complètement dépourvu de sens de suggérer l'émergence d'un genre plagiaire. À une époque où la meilleure façon d'accéder à l'acceptabilité est la transgression des lois qui gouvernent les instances de légitimation traditionnelles, le « plagiat », discours criminel, finit paradoxalement par accéder à la légitimité.

### Bibliographie des ouvrages cités

- AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Montréal, CLF, 1968.  
 BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou les perspectives curieuses*, Paris, Olivier Perrin, 1955.  
 BOUCHER, Denise, *Cyprine. Essai-collage pour être une femme*, Montréal, L'aurore, 1978.  
 COCTEAU, Jean, *Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1948.  
 FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1966.  
 IRIGARAY, Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1985.  
 IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.  
 MARZORATI, Gerald, « Art in the (Re)Making », *ArtNews*, New York, vol. LXXXV, n° 5, mai 1986, p. 91-99.

---

est à ce sujet nécessaire de souligner que le Québécois et les féministes de notre corpus participent pleinement à cette culture et la contestent pour ainsi dire de l'intérieur. L'Africain, par contre, qui est réellement exclu, serait le seul exemple, dans notre corpus, d'un plagiaire « réussi », c'est-à-dire condamné par l'institution. Il s'agit, sans doute, de « dégrés » de marginalité.

- MEMMI, Albert, *Le portrait du colonisé* (1957), Montréal, L'Étincelle, 1971.
- MORGAN, Robert, «Sherrie Levine: Language Games», *Arts Magazine*, New York, vol. LXII, n° 4, décembre 1987, p. 86-88.
- OUOLOGUEM, Yambo, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.
- OUOLOGUEM, Yambo, *Lettre à la France nègre*, Paris, Edmond Nalis, 1968.
- OWENS, Craig, «The discourse of the Other: Feminists and Postmodernism», *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Port Townsend, Bay Press, 1983.
- RANDALL, Marilyn, «Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat: lecture pragmatique», à paraître dans *Voix & images*, Montréal, janvier 1990.
- RANDALL, Marilyn, «L'écriture féministe: une poétique du plagiat», *Queen's Quarterly*, été 1989.
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- SELLIN, Eric, «The Unknown Voice of Yambo Ouologuem», *Yale French Studies*, 533, 1976, p. 137-162.
- TODOROV, Tzvetan, «Typologie du roman policier», *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- ZÉRAFFA, Michel, «Le genre et sa crise», *Degrés*, Bruxelles, 39-40, automne-hiver 1984.